



O FUNCIONAMENTO DISCURSIVO SOBRE O ESTUPRO EM O CONTO DA AIA

THE DISCURSIVE FUNCTIONING ABOUT RAPE IN *THE HANDMAID'S TALE*

Fernanda Surubi FERNANDES¹

Olimpia MALUF-SOUZA²

RESUMO

Os estudos da linguagem permitem que demos visibilidade a temáticas sociais, colocando em evidência processos de significação para se compreender como os sentidos são constituídos. Nesse caso, os sentidos sobre o corpo da mulher e a violência perpassam formações imaginárias e as condições de produção para poderem reverberar e produzir outros efeitos, deslocamentos daquilo que já está posto. Assim, é analisando uma cena de “Cerimônia” da série *The Handmaid's Tale* (*O conto da aia*), a partir da Análise de Discurso, com base em Pêcheux (2009) e Orlandi (2007), que passamos a compreender a posição-sujeito mulher interpelada por suas condições históricas e sociais, mas dando abertura a outros sentidos.

PALAVRAS-CHAVE

Análise de Discurso; formação imaginária; corpo.

ABSTRACT

Language studies allow us to give visibility to social thematic, highlighting processes of meaning in order to understand how meanings are constituted. In this case, the meanings

¹ Doutora em Linguística pela Universidade do Estado de Mato Grosso. Docente da Universidade Estadual de Goiás. E-mail: <fernanda.fernandes@ueg.br>.

² Doutora em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas. Docente da Universidade do Estado de Mato Grosso. E-mail: <olimpiamaluf@gmail.com>.





about the woman's body and violence permeate imaginary formations and production conditions in order to reverberate and produce other effects, displacements of what is already in place. Thus, it is by analyzing a scene from "Cerimônia" from the series *The Handmaid's Tale* (O conto da aia), based on Discourse Analysis, based on Pêcheux (2009) and Orlandi (2007), that we come to understand the woman-subject position questioned by her historical and social conditions, but opening up to other senses.

KEYWORDS

Discourse Analysis; imaginary formation; body.

INTRODUÇÃO

Os estudos da Linguística, enquanto uma ciência, passaram por diferentes abordagens, dentre elas, a relação entre a língua e o social. Essa relação estendeu-se a diferentes fenômenos de linguagem para compreender como os sujeitos e os sentidos são constituídos. A partir de diferentes perspectivas, a Análise de Discurso (doravante AD) surgiu na década de 60, com Pêcheux, se estabelecendo como uma disciplina de entremeio, por buscar questionar três domínios de conhecimento: a Linguística, o Marxismo e a Psicanálise.

Uma mudança advinda desses questionamentos ocorreu sobre a noção de língua, deslocando na AD para a de discurso. Orlandi (2010) expõe que essa mudança propicia pensar sobre o estudo da linguagem além da ideia de instrumento de comunicação. Para a autora, o discurso é efeito de sentido. "Efeitos que resultam da relação de sujeitos simbólicos que participam do discurso, dentro de circunstâncias dadas." (ORLANDI, 2010, p. 15).

A Análise de Discurso compreende e analisa, portanto, a língua observada em sua forma material, não significada nela mesma, mas como algo opaco, o que constitui a sua incompletude, o seu real. Desse modo, discutir a língua numa perspectiva histórica, social e ideológica, a partir das



suas condições de produção, permite que compreendamos como o sentido se significa, ou seja, seu processo de significação.

São os processos de constituição que demandam sentidos sobre as discursividades que estão materializadas em diferentes formas e materiais. Nessa perspectiva, muitos estudos atuais têm observado os efeitos em diferentes objetos simbólicos, ou seja, o verbal e o não verbal se significam e são possíveis de se analisar a partir dessa abordagem.

Diante dessa diversidade de objetos de análise, este estudo parte de um material específico: a série *The Handmaid's Tale* (*O conto da aia*), para observar o funcionamento discursivo sobre o estupro e como este é materializado na série.

Para pensar esse funcionamento, analisamos as “[...] marcas que atestam a relação do sujeito com seu dizer e, através dele, com o mundo” (ORLANDI; GUIMARÃES, 2008, p. 54). Entretanto, essas “marcas são pistas” que, a partir da análise do analista de discurso, são significadas na relação entre o sujeito e o texto, a língua e sua materialidade, que se constitui numa prática.

Nessa direção, podemos dizer que o discurso não reflete a situação, não é uma relação direta entre sujeito e texto, é na relação entre sujeitos e suas condições materiais de existência que os sentidos produzem efeitos. Se significam.

Desse modo, os sentidos de estupro se concebem numa relação entre corpo e sujeito, sua materialização se dá num confronto entre os sentidos já-ditos e produzidos e entre deslocamentos, que ressignificam as práticas sociais que criminalizam o estupro como uma prática que deve ser rechaçada, enquanto outros discursos a reafirmam como uma violência



que ocorre devido ao comportamento da vítima, produzindo efeitos de interdição ao comportamento, principalmente o das mulheres. Sentidos que na contemporaneidade têm constituído diferentes materiais e materialidades na/da linguagem que buscam ressignificar essas práticas.

No caso da série, são as formulações verbais e visuais que constituem os sentidos sobre o estupro, marcando as possibilidades de leitura sobre a violência contra a mulher produzindo seus efeitos. Para compreender esse processo de significação, discutimos a relação estupro e corpo, para depois analisar uma cena específica da série *O conto da aia* (2017).

ESTUPRO E CORPO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Em uma das versões presente em *Metamorfoses* (OVÍDIO *apud* CARVALHO, 2010), o mito da Medusa a apresenta como uma sacerdotisa que foi violentada por um deus, e castigada pela violência sofrida, sendo, portanto, transformada em um monstro com os cabelos de serpentes.

O hóspede diz: “Já que perguntas algo digno de relato, direi o motivo. Belíssima, ela foi a esperança e a causa de ciúmes de muitos; e mais belo que os cabelos nada tinha. Conheci um que disse tê-la visto. No templo de Minerva, o deus do mar violou-a, dizem. Volveu, cobrindo o rosto casto, a filha de Jove com o escudo. E como punição, gorgôneas tranças converteu em torpes hidras. E ainda agora, para infundir o terror nos rivais, leva ao peito as cobras que criou”. (OVÍDIO *apud* CARVALHO, 2010, p. 137)

Nessa tradução de Carvalho (2010), o termo que se materializa é o de que Poseidon “violou-a”, cobrindo seu rosto casto com um escudo.



Vejam os que a própria narrativa toma Medusa como uma casta sacerdotisa, até ser violentada por um deus, mas é a mulher que é castigada, pois a deusa Atena torna seus lindos cabelos em serpentes que espalhavam o terror. Observamos, então, que o crime, que deveria ser de Poseidon, é atribuído à Medusa, cobiçada por ser bela até ser estuprada pelo deus do mar, contrariando seu desejo e escolha de ser uma casta sacerdotisa de Atena, transformando-se em uma Górgona.

Iniciamos este estudo citando esse mito, essa versão, para refletir sobre como historicamente à mulher tem-se atribuído a culpa por ser estuprada, pois ainda ouvimos e vemos formulações que remetem a essa culpabilização como “estava bêbada”, “estava sozinha à noite”, “com roupas curtas” etc.

Assim, nessa versão do mito de Medusa, tem-se novamente uma mulher estuprada, castigada como se fosse culpada pela violência sofrida, uma vez que tem sua bela imagem transformada em um monstro com cabelos de serpente. Pode-se dizer, então, que, desde tempos imemoriais, a aparência harmônica e bela da mulher levou outras mulheres a culpabilizá-la e a invejá-la por sua beleza e os homens a desejá-la e a satisfazer nela seus desejos mais insidiosos. Dessa maneira, a análise de quem é a vítima também significa o modo como o estupro é significado, junto com outros atos de violência contra a mulher.

Nas palavras de Burt (1980, p. 217), o funcionamento de aceitação ou não do estupro como mito marca-se por sentidos que refletem o nível de informação e a capacidade de cada sujeito:

Quanto maior a estereotipação do papel do sexo, da crença sexual contraditória e da aceitação da violência interpessoal, maior a aceitação dos mitos do estupro pelo respondente. Além disso, pessoas mais jovens e melhores educadas revelam menos estereótipos,



adversidades, atitudes pro-violentas e menos aceitação aos mitos sobre o estupro. (Em tradução livre).³

Os sentidos postos para o estupro, tanto pelas narrativas mitológicas quanto pelos modos como a cultura ocidental historicamente culpabilizou a mulher, colocando-a como objeto abjeto do desejo de si e do outro, pois a mulher constitui-se como objeto de desejo, mas o desejo, que é do outro (do homem), foi sempre justificado como decorrendo de artimanhas e de jogos de sedução praticados pela mulher, daí as mulheres constituírem-se como objetos abjetos, marcados pelo erro, pelo pecado, pela culpa.

Assim, esse funcionamento marca-se, no entendimento do autor, pelos modos de constituição do sujeito, ou seja, por sua posição no dizer, mascarada por suas condições histórico-sociais de constituição, isto é, as condições de produção que “[...] compreendem os sujeitos e a situação. A situação pode ser pensada em sentido estrito, ou seja, são as circunstâncias da enunciação, o contexto imediato; e em sentido mais amplo: compreende o contexto sócio-histórico, ideológico.” (ORLANDI, 2010, p. 15).

Desse modo, é pelas condições de produção que podemos visualizar e compreender como o sujeito-mulher, atravessado por ideologias que o (re)significam constantemente, produz efeitos no seu dizer, na sua relação com os sentidos.

De toda forma, esses sentidos se reverberam na história do estupro, pois Vigarello (1998) dá visibilidade ao fato de que a mulher estuprada era

³ No original: “[...] *the higher the sex role stereotyping, adversarial sexual beliefs, and acceptance of interpersonal violence, the greater a respondent’s acceptance of rape myths. In addition, younger and better educated people reveal less stereotypic, adversarial, and proviolence attitudes and less rape myth acceptance*”.



muitas vezes considerada uma pária, pois era tomada como corrompida pela ação de outrem, tornando-a uma mulher “contaminada” aos olhos da sociedade, especialmente as que eram virgens: “[...] as vítimas ficam fisicamente estigmatizadas, depreciadas como um fruto corrompido, ferimento ainda mais grave uma vez que a virgindade [ainda hoje] pode fazer diferença entre as mulheres dignas e as que não o são” (VIGARELLO, 1998, p. 35).

Dessa maneira, o modo como o estupro foi/é construído historicamente marca-se pelas relações sociais na qual a violência contra a mulher ainda perpetua, pois, ao naturalizar o estupro como um desejo do sujeito-homem e uma provocação/culpa do sujeito-mulher, associa-se o ato ao prazer, à posse, quando não ao amor, considerando a mulher como permanentemente promotora dele.

Assim, o que prevalece é o desejo do homem, que deve ser satisfeito, que tampona toda violência do ato, pois se considera que a mulher foi/é historicamente responsabilizada por despertar o desejo no homem. Nesse modo de constituição do sentido do estupro, nenhuma culpa é atribuída ao estuprador, pois o efeito que se produz é o de que sua natureza viril foi despertada pela mulher, dada à luxúria, ao desfrute à provocação, para ser desejada e não desejar. Portanto, nada se atribui ao homem visto que a culpa recai toda sobre o sujeito-mulher.

Dessa forma, a aceitação de qualquer forma de narrativa sobre o estupro faz-se por um processo histórico-social, que se instala através de um processo de repetição de práticas que constituíram a inferioridade feminina, pois, para Davis (2016, p. 188), “[...] poucas mulheres podem alegar não ter sido vítimas, pelo menos uma vez na vida, ou de uma tentativa de ataque sexual, ou de uma agressão sexual consumada”. Ou seja, há formações imaginárias, atravessadas



por formações ideológicas, que constituem a mulher como um ser sexual ou um ser dado à luxúria e à sedução, interpelação que se dá no/pelo corpo.

Para Orlandi (2007), as formações imaginárias referem-se às posições que os sujeitos assumem, no caso, as mulheres ainda são constituídas por um imaginário de dominação masculina.

Dessa forma, compreendemos, então, que as formações imaginárias, constituídas historicamente sobre a condição da mulher, a significam por um inconsciente estruturado como linguagem, ou seja, é tomada por uma dada interpelação ideológica constituída como letra no/do inconsciente.

Para Lacan (1998, p. 505) a letra é “[...] a estrutura essencialmente localizada do significante [...]”, assim, os discursos produzidos sobre a mulher são atravessados por uma interpelação da ideologia pelo inconsciente. Nessas condições de produção mitológicas, a mulher é objeto de desejo do outro (de um deus), mas seu próprio desejo fica subsumido nessa relação.

Quando discutimos sobre o corpo feminino percebemos como este é interditado, é tomando na relação com o outro, com o desejo, com a procriação, como lugar de imposição de comportamento, de marcas de submissão etc.

Michelle Perrot (2003) ao falar sobre o corpo feminino apresenta como o corpo é silenciado, é marcado pela interdição, a própria mulher não pode falar sobre ele, mas ele pode ser dito por outros, por poetas, pelos discursos médicos ou políticos. E nessa relação, o prazer sexual também lhe é negado, “[...] até mesmo reprovado: coisa de prostitutas.” (PERROLT, 2003, p. 16).

Para Simone de Beauvoir:

A mulher? É muito simples, dizem os amadores de fórmulas simples: é uma matriz, um ovário; é uma fêmea, e esta palavra basta para defini-la. Na boca do homem o epíteto “fêmea” soa como um insulto; no entanto, ele não se envergonha de sua animalidade, sente-se, ao



contrário, orgulhoso se dele dizem: “É um macho!” O termo “fêmea” é pejorativo, não porque enraíze a mulher na Natureza, mas porque a confina no seu sexo. (BEAUVOIR, 1970, p. 25).

Desde o início a mulher é um corpo para procriação, uma fêmea, com uma única função: procriar. Beauvoir (1970) coloca bem o funcionamento desses sentidos, negativos, que relegam a mulher a uma condição de inferioridade na relação com o masculino: o macho. Nisso, o corpo feminino também é silenciado, é reificado, um objeto que o homem preenche, sendo o corpo feminino apenas um receptáculo.

Esses sentidos pejorativos, essa condição de submissão do feminino ao masculino colocam a mulher numa eterna relação de poder, em que a sua condição, a sua imagem, o seu corpo são silenciados. Tornando o seu corpo um tabu, algo proibido e assim desejado, de ser possuído, de ser violado.

Nessa relação, tomamos o corpo como um objeto simbólico, portanto, discursivo, no qual o funcionamento ideológico o constitui na relação com outro. Segundo Ferreira (2013, p. 78),

Para a análise do discurso o corpo surge estreitamente relacionado a novas formas de assujeitamento e, portanto, associado à noção de ideologia. Mais do que objeto teórico o corpo comparece como dispositivo de visualização, como modo de ver o sujeito, suas circunstâncias, sua historicidade e a cultura que o constituem. Trata-se do corpo que olha e que se expõe ao olhar do outro. O corpo intangível e o corpo que se deixa manipular. Corpo como lugar do invisível e do visível.

Ou seja, pelo corpo e no corpo que sentidos são materializados na constituição do sujeito. É uma forma de linguagem que se significa de acordo com as condições de produção específicas. Nesse caso, compreende-se que: “Enquanto corpo simbólico, corpo de um sujeito, ele é produzido em um



processo que é um processo de significação, onde trabalha a ideologia, cuja materialidade específica é o discurso.” (ORLANDI, 2012, p. 85).

Esse processo coloca em funcionamento o modo como o corpo é significado de diferentes formas, possibilitando a constituição dos sentidos e dos sujeitos. Assim, para Orlandi (2017, p. 74), o corpo é afetado por gestos de interpretação do sujeito: “[...] de sua ‘presença’, resultam os efeitos de sentido que o afetarão: em sua subjetividade, em seu corpo, em seu modo de significação. E é nestas condições que a memória funciona na relação com o desejo do sujeito: repetição ou ruptura.”

Nessa perspectiva, pensamos como a posição sujeito-mulher e o corpo são constituídos no modo como o estupro é materializado em nosso objeto de análise.

“CERIMÔNIA” E “ESTUPRO”: MODOS DE DIZER A VIOLÊNCIA

A série *The Handmaid’s Tale*, ou seja, *O conto da aia* (2017), retrata um futuro distópico⁴ no qual as mulheres são submetidas a um regime opressor, sendo divididas em várias categorias, incluindo função de aia. Assim, a série mostra um futuro ficcional no qual a fertilidade é quase inexistente, uma vez que poucas mulheres conseguem engravidar e levar a termo a gravidez. Então, cabem às aias enquanto mulheres férteis a função de gerar a prole para os homens da casta superior, cujas esposas são estéreis.

Nesse regime, as aias são capturadas e passam por um processo de “treinamento”, ministrado por outra categoria de mulheres denominada de

⁴ Distopia é definida como “Ideia ou descrição de um país ou de uma sociedade imaginários em que tudo está organizado de uma forma opressiva, assustadora ou totalitária, por oposição à utopia”. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/distopia>. Acesso em 10 jan. 2019.



“tias”. O treinamento, marcado pela crueldade, constitui-se por um processo de dominação das tias sobre as aias. Após o treinamento, as aias são enviadas para casas dos comandantes, líderes dessa sociedade, para engravidarem, assim, apenas os comandantes podem ter acesso às aias.

Essa sociedade foi constituída em um momento em que a infertilidade era muito grande, no mundo todo, dessa maneira, apenas algumas mulheres conseguiam engravidar e levar a gravidez até o final. Essa condição apresentase como um dos “motivos” para a tomada do poder pelo novo regime, denominado de Gilead, pois o que se quer é ter controle sob as mulheres férteis para que essas possam gerar a prole dos líderes do novo regime.

Nessa situação, as mulheres começam a ser levadas para um único lugar. Percebendo que há algo de errado, a personagem June tenta fugir com o marido, Luke, e a filha, Hannah, culminando na captura da personagem. O lugar da clausura, denominado de *Centro Raquel e Lia* ou *Centro Vermelho*, é o espaço destinado ao “treinamento” das mulheres aias, sendo comandado pela tia Lydia, que tenta convencê-las da necessidade de se estabelecer uma nova ordem, em razão do nível de corrupção do mundo anterior.

A personagem central, June, ao tornar-se aia, recebe o nome de Offred, marcando, pela nomeação, que, nessa condição, ela se tornara propriedade de Fred, um dos comandantes do novo regime: of (de) + Fred = Offred (de Fred).

Nessa configuração, cada aia recebe uma nomeação que é dada pelo nome do comandante para o qual ela “presta serviço”, então, seu nome se inicia sempre pela preposição of (de) mais o nome do seu comandante. Desse modo, sua nomeação pode mudar permanentemente, pois é preciso que ela engravide para permanecer mais tempo em uma casa.



A narrativa mostra, então, a assunção de June na posição de aia na nova casa, a de Fred, cuja esposa administra-a dando ordem às Marthas e ao motorista. Assim, a esposa de um comodante é sempre uma mulher estéril, dedicada a administração dos serviços caseiros. Esse papel da mulher como “rainha do lar” dá visibilidade, na série, aos diferentes papéis assumidos pela mulher, nas relações hierarquizadas por classes: deste modo, há as esposas estéreis, as aias, as tias, as Marthas, todas submetidas aos comandantes, conforme preconiza o sistema Gilead.

Esse modo de instalação da Gilead, por se tratar de uma sociedade distópica, ficcional, é um modo de fazer funcionar o mesmo, pois, historicamente, o domínio dos sujeitos homens sobre a figura feminina fez-se pelo exercício da força e do poder, se não o poder para administrar um sistema, a prevalência do poder da força física como forma de subjugação. Assim, na realidade, muitas mulheres são aias de homens que querem demonstrar a sua força, o seu poder. O domínio sobre o corpo feminino, portanto, marca uma ordem opressora, que suprime os desejos e vontades de uma maioria, principalmente das mulheres, para uma minoria, a elite, os comandantes exercerem seu poder.

Com base nessas condições de produção, recortamos para análise cenas, que expõem a relação sexual não consentida de um comandante com uma aia, instalando sentidos de estupro. Nessa direção, a cena analisada refere-se a um ato denominado, na Gilead, como “Cerimônia”, mas que nada mais é que um estupro, visto que, mesmo que a aia não reaja, não grite, é marcado pela violação do seu corpo feminino, enquanto modo de sustentar mecanismos de poder e de opressão, que, na série, é mitigada, inclusive pelo processo de renomeação do ato.



Na cena⁵, em que ocorre o ritual denominado de “Cerimônia”, a aia se ajoelha num lugar próprio no centro do quarto da esposa e fica à espera dos funcionários da casa: a empregada doméstica, o motorista, depois a esposa e por último o marido. Somente a aia fica ajoelhada, com o olhar para baixo, como se fosse um sacrifício, produzindo sobre seu gesto efeitos de submissão e de penitência.

Antes da chegada do comandante, há uma batida na porta, quando se ouve Offred falando por uma *voz em over*⁶: “A batida foi designada porque hoje o quarto é o domínio dela. É uma pequena coisa, mas nesta casa, pequenas coisas são tudo.”

Essa “pequena coisa”, mostra que mesmo as esposas dos comandantes são mulheres submissas nesse novo regime, não podendo, por exemplo, ler, trabalhar ou participar das reuniões com o marido etc., sendo sua função cuidar da casa e dos filhos que terão, através das aias. Esse gesto (PÊCHEUX, 2009) de bater na porta significa que, naquele ritual, ainda há uma diferença entre as aias e as esposas. Assim, o gesto estabelece o distanciamento entre a esposa e a aia, marcando o poder, ainda que pequeno, da esposa sobre a aia, contudo, ambas as mulheres são sacrificadas no altar da cerimônia.

Depois o comandante lê a Bíblia, e durante a leitura a cerimônia acontece, juntando na mesma cena a leitura do comandante e a realização

⁵ Para a análise, realizaremos a descrição e interpretação das cenas selecionadas.

⁶ *Voz em over* é quando a voz vem de fora do mundo ficcional do filme, seja por um narrador em terceira pessoa, seja por um narrador em primeira pessoa contando a sua história em um tempo futuro. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=cA7JNGbcLBYC&pg=PT110&lpg=PT110&dq=o+que+significa+%22voz+em+over%22&source=bl&ots=qI9yoaonEr&sig=ACfU3U2oZxrD2VH7bwV_vQ64HMnmwYMowA&hl=ptBR&sa=X&ved=2ahUKEwjHzvFvYXhAhWCILkGHdk6DggQ6AEwAXoECAkQAQ#v=onepage&q=0%20que%20significa%20%22voz%20em%20over%22&f=false

da “Cerimônia”, uma sobreposta a outra. O modo como a câmera foca o comandante mostra o desenrolar da cena do ponto de vista de Offred, ou seja, de baixo para cima, deste jeito, torna-se também a perspectiva dada ao espectador.

A leitura da passagem bíblica, Gênesis: 30: 1-3, que é usada para justificar o uso das aias apenas como um objeto de reprodução, é concomitante à “Cerimônia”.

Vendo Raquel que não dava filhos a Jacó, teve inveja de sua irmã, e disse a Jacó: ‘Dá-me filhos, se não morro’. E ela disse: ‘Eis aqui minha serva, Bila. Coabita com ela, para que dê a luz sobre meus joelhos... e eu, assim receba filhos por ela’. Assim lhe deu a Bila, sua serva, por mulher... e Jacó a possuiu. (THE HANDMAID’S TALE, 2017, episódio 1).

Durante a leitura da passagem bíblica, na Figura 1, vemos o rosto impassível da aia, Offred, cuja imagem é tomada pela câmera num movimento que vai de cima a baixo, de forma a marcar o ato sexual.

Figura 1 — Recorte da cena da “Cerimônia”



Fonte: Elaborada pelas autoras (2022).

O olhar de Offred é apático, sem vida, como se não estivesse ali, como se não se importasse, como se não sentisse nada.

Figura 2 — Recorte da cena da “Cerimônia”



Fonte: Elaborada pelas autoras (2022).

Observamos a aia, toda de vermelho, mas apesar de vestida, tem as saias levantadas até a cintura. Depois o comandante a penetra, nesse momento, o vermelho toma conta da cena, o marido/comandante é só uma sombra desfocada que se movimenta de modo ritmado, fazendo evocar a relação sexual. No enquadramento da câmera, não há rostos, as cabeças são subsumidas pelo ato da cerimônia, produzindo o efeito de que o ato é um gesto mecânico para a reprodução.

Continuando a cena, a câmera passa a se focar no rosto de Offred, deitada no colo da esposa, mas depois a câmera vai subindo aos poucos para o rosto da esposa, de modo que Offred vai sumindo até que o ato sexual produza o efeito de ser praticado entre o marido e a esposa.

Figura 3 – Frames da cena da “Cerimônia”

Fonte: Elaborada pelas autoras (2022).

Dessa maneira, com o movimento da câmera, o rosto de Offred some, restando apenas a imagem da esposa, como se ela estivesse concebendo, estivesse realizando o ato, através da concepção da aia, que se materializa como um mero útero.

Nesse momento na cena, a aia está praticamente invisível, pois o que se mostra é o marido com sua esposa, como se a aia não estivesse ali.

Figura 4 – Recorte da cena da “Cerimônia”

Fonte: Elaborada pelas autoras (2022).

O efeito que se produz é o de que o marido e a esposa estão efetivando a relação sexual, que ambos estão fazendo o trajeto necessário à procriação da

sua prole, como se estivessem concebendo o seu filho. As pernas abertas para o sexo são da aia, mas o efeito produzido pela cena é de que elas são da esposa.

O ritual da cerimônia apaga a presença da aia, produzindo-se como um ato natural do casal, assim, a “cerimônia” realiza um processo que funciona de modo a transfigurar a aia como mero objeto de concepção, sem vida, sem vontade, totalmente a mercê do outro. Esse funcionamento diz de um processo metonímico colocado em visibilidade pelo uso da câmera, que projeta apenas partes do corpo produzindo o efeito de que a aia é o útero que permitirá a reprodução do casal, ou seja, a aia é a parte pelo todo, pois constitui-se como um corpo-útero que se materializa como demanda de um desejo a ser realizado por outro.

O processo metonímico pode ser compreendido como uma

[...] a articulação da linguagem no jogo discursivo [que] só é possível pelo funcionamento da metonímia, a qual permite ao sujeito dizer uma parte representativa de um todo no processo de significação. E essa concepção se torna possível pela relação constitutiva entre a língua, o inconsciente e a ideologia. (RADDE, 2020, p. 215)

Assim, observamos na cena apenas partes do corpo da aia, do corpo do comandante, do corpo da esposa, que dão conta, que significam o todo, ou seja, a generalização do ato sexual, que se produz por corpos anônimos, sem identidade, visto que o que importa é o ato da cerimônia para a procriação.

Esse processo marca também uma demanda, um desejo, que não se realiza, mas que se manifesta na realização da “Cerimônia”, o desejo da paternidade/maternidade, materializada na junção dos corpos. Podemos compreender essa composição visual como “[...] uma cena-limite [...] como prototípica de um social dividido. Uma saída limite em resposta à



não-escuta resultado do antagonismo estruturante das relações sociais” (LAGAZZI, 2015, p. 185).

É um funcionamento contraditório que constitui sentidos sobre as relações de sujeitos e de sentidos, colocando o corpo da mulher num processo de objetualização, constituído pelo social, apresentando o desejo da paternidade/maternidade (para o comandante e a esposa) e o desejo negado à aia, que, pela “cerimônia”, é obrigada a gerar o desejo de outros, enquanto os seus são negados: estar com seu esposo e com sua filha Hannah.

Figura 5 — Recorte da cena da “Cerimônia”



Fonte: Elaborada pelas autoras (2022).

Diante disso, o ato se encerra com o gozo do comandante no corpo da aia, que também tenta manter o olhar impassível, indiferente, pois sabe que sua função é ser o corpo-útero que dará prole ao casal, então, o ato sexual é um ato de benevolência religiosa para a felicidade do casal, pois como foi doutrinado por tia Lydia, emprestar seu corpo deve tornar-se algo natural, visto ser essa a função da aia.



No entanto, o rosto da aia, Figura 5, se expressa como crispado, retesado, pois, por mais que ela seja treinada para colocar-se na condição de objeto de procriação há algo que falha, dessa maneira, o que seu rosto materializa é sua condição humana, suas emoções, de amor ou de ódio pelo ato.

O treinamento da aia é para torná-la mero objeto usado pelo casal para que eles tenham um filho, assim passa pelo processo de reificação, aprendendo a esconder sua vontade, seus desejos, pois é preciso ser e fazer o que lhe é designado pelo regime.

Nesse entendimento, a cerimônia configura-se como um estupro que, embora, na série não seja marcado pela violência física ou por agressões, marca-se por um forçamento, por um não consentimento, por uma obliteração da vontade e do desejo da mulher sobre seu corpo e sobre a relação sexual.

A cena da “cerimônia”, que ocorre no primeiro episódio, parece colocar a aia como uma mulher submetida a sua condição, mas o seu rosto, no momento do gozo do comandante, instala-se como modos silenciosos de resistência ao processo de dominação e de sujeição do seu corpo.

A ocorrência ou não da resistência só pode, de fato, ser verificada em capítulos posteriores, pois o processo de caça e de captura, a dominação/doutrinação a que são expostas e os castigos levados a extremos sempre que necessários parecem colocar as aias em absoluto estado de submissão, pois, de outro modo, é a morte como saída.

Contudo, a submissão não é absoluta, pois a aia Offred carrega desejos de sair desses modos de dominação e ir encontrar-se com a filha, que, durante sua captura, foi arrancada dela e levada pelos comandantes.



Ainda sobre o estupro. Nos modos de organização da Gilead, há um jogo polissêmico entre a cerimônia e o estupro, que é posto em funcionamento pelas relações de classe que hierarquizam sujeitos e sentidos.

Em outra cena, temos a condenação de um homem, um guarda, por estupro. Nesse caso, o ritual de condenação de um homem por estupro é público, praticado pelas aias e visa a manutenção do regime. Contudo, é interessante analisar as motivações que conformam o regime, pois, aos homens do poder, o estupro das aias é um ato divino de constituição da prole do casal, mas, ao mesmo tempo mata estupradores que ameaçam as mulheres que geram seus filhos, visto que suas esposas são estéreis.

Esse funcionamento marca a distância, no discurso de Gilead, entre o estuprador comum e o comandante, pois o estupro de uma aia por um homem não autorizado é considerado crime com punição pela pena de morte, conforme atesta a fala da personagem Tia Lydia:

TIA LYDIA: Sei que todos sabem da infeliz circunstância que nos reuniu nesta linda manhã, quando sei que gostaríamos de estar fazendo outra coisa. Mas o dever não nos dá escolha, e é em nome do dever que estamos aqui hoje. Este homem foi condenado por estupro. E como sabem, a sentença para estupro é a morte. Esta criatura nojenta não nos deu escolha. Estou correta, garotas?

AIAS: Sim, tia Lydia!

TIA LYDIA: Mas isso não é o pior. Vocês sabem que eu dou o meu melhor para proteger vocês. O mundo pode ser um lugar horrível. Mas não podemos expulsar essa coisa horrível. Não podemos nos esconder dessa coisa horrível. Este homem estupro uma Aia. Ela estava grávida. E o bebê morreu.
(As aias ficam horrorizadas).



Silêncio, por favor. Levantem-se, garota. Toucas. Podem ir para frente para formarem um círculo. Vocês conhecem as regras para a Particicução. Quando eu soar o apito, podem fazer o que quiserem. Até que eu soe de novo. (THE HANDMAID'S TALE, 2017, episódio 1)

Nessas condições de produção, a questão de ser ou não estupro é dada pelo status dos sujeitos envolvidos, pois ao sujeito que estabeleceu as prescrições legais e religiosas de funcionamento do sistema não se aplica as mesmas sanções impostas a quem está de fora dele. Assim, quando o estupro ocorre com o comandante, a esposa e a aia, ele é denominado de cerimônia, uma cerimônia que junta, no mesmo funcionamento, várias formações discursivas, a religiosa a jurídica, a social etc. Dessa maneira, a submissão do sujeito se dá em relação às regras religiosas, legais e de hierarquia que estabelece a Gilead.

Na cerimônia, a violência é silenciada e subsumida pelo ritual religioso, desta forma, o estupro se subsume na/pela palavra de Deus, tanto no ato de amor de Bila por Raquel, ao deitar-se com seu marido Jacó, quanto na bênção matrimonial do “crescei e multiplicai-vos”, pois ambos os dizeres bíblicos funcionam como chancela, como autorização dada pelo sacramento do matrimônio. Dessa maneira, no sistema, o estupro é censurado, até no modo de dizê-lo, daí tomá-lo pela cerimônia, que é prevista como um ritual abençoado, sagrado, tomando ares de algo que ocorre a partir de uma determinação divina. Mas, ambos os atos são violentos, pois se traduzem pelo que, na atualidade, é tido como práticas de estupro.

Na Gilead, um ato de conjunção carnal entre um guarda e uma aia é considerado estupro, mas da aia com o comandante não é, então é o funcionamento da mulher como propriedade que marca a diferença entre



as classes, pois, apresenta a noção da mulher como propriedade [do marido, do comandante], como objeto do homem autoriza o estupro por ele próprio e desautoriza-o aos outros homens, pois a propriedade de alguém não pode ser violada ou invadida por outrem. Ou seja, o estupro realizado pelo guarda, enquanto sujeito não autorizado a realizá-lo, também materializa o desejo da aia e do guarda, pois o que é considerado estupro, nesse caso, poderia abarcar a realização de desejos de ambas as partes. Isto é, pode não ter ocorrido um estupro, por ser um ato de desejo da aia e do guarda, mas o que marca como estupro são os sujeitos condicionados a serem ou não autorizados ao ato sexual com as aias.

Mas, mesmo diante desses processos, o sujeito-mulher procura poder se significar de outros modos. Outra cena que analisamos para encerrar nossa análise, é quando ocorre um gesto de resistência ao final do primeiro episódio. Offred anuncia-se com um nome próprio, com o seu nome: “Meu nome é June” em “Alguém está observando. Aqui alguém está sempre observando. Nada pode mudar. Tudo precisa parecer igual. Porque pretendo sobreviver por ela. O nome dela é Hannah. Meu marido era Luke. Meu nome é June.” (THE HANDMAID’S TALE, 2017, episódio 1).

É na cena final do episódio que sua resistência ganha materialidade, quando ela, mesmo submetida ao sistema, lembra-se do nome do seu marido morto, Luke, da sua filha, Hannah, e do seu próprio: “Meu nome é June”. Assim, a personagem enuncia sua resistência pela aceitação aparente: “Tudo precisa parecer igual”, para “sobreviver por ela (por Hannah)”, porque seu nome não é o do comandante, o seu desejo não é o do comandante, o treinamento da tia Lydia não modificou o seu pensamento, pois ela vive para resistir, por sua filha e por ela mesma.



Desse modo, a formulação “Meu nome é June” reafirma uma identidade, uma vontade, uma resistência, pois não se esquecer do seu nome é não se entregar à condição de violência, é não aceitar a condição de corpo-útero, é assumir-se como seu próprio desejo, é ter querer, pois é corpo que resiste e que se marca pela luta, tal como as mulheres da atualidade, que lutam por sua independência e por seus direitos, apesar dos abusos, das diferenças salariais, dos estupros, dos crimes de feminicídio etc.

O modo como a personagem se nomeia é significativo, pois ela é seu primeiro nome, ela não carrega o sobrenome do pai ou do marido, assim, ela é apenas June, ela está só, sem filiações. Ela não é Offred, embora o episódio inteiro a denomine dessa forma. Ela é June e esse nome só é revelado ao final do episódio, produzindo efeitos de que a personagem se deixou nomear por Offred, mas ela sabe seu nome, ela o repete para si mesma para não se esquecer quem é e o que quer: escapar daquela prisão e reencontrar-se com sua filha.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estupro, na ficção e na vida, constitui-se na violência de exercício do poder sobre os corpos, mas, ainda que as adversidades sejam imensas, as mulheres continuam a resistir, a se significarem, se deslocarem, se nomeiam, reivindicando seu lugar de dona de si e do seu corpo diante de condições de produções históricas e sociais que insistem em negar, silenciar à mulher o seu direito ao próprio corpo.

Assim, um meio para esse negar, silenciar é a partir da língua. Em seus modos de significar e silenciar. Silenciar o estupro, atribuindo-lhe outro



nome como “Cerimônia”, e ainda especificando, dentro daquela sociedade o que seria estupro.

No primeiro caso, o da cerimônia, o estupro se justifica e procura ser apagado por um ritual autorizado, que confere propriedade ao homem [o casamento, a cerimônia da Gilead], e no outro, o do estupro designado como tal, é desautorizado e configura-se como crime, segundo as leis vigentes no país, pois se impõe por força, física inclusive, além de ser considerado um ato hediondo, pois usurpa o corpo da mulher e, na série, fere, viola as regras daquela sociedade.

Nos dois casos, à mulher não é dada escolha, nem voz para dizer sobre a violência, deste jeito, o que predomina é a vulnerabilidade e ausência de poder nas mulheres, até sobre seu próprio corpo.

Na história de constituição do feminino, um corpo a serviço do prazer masculino e na Gilead o corpo-útero, que também serve ao desejo do líder e ao cumprimento da lei divina de multiplicar a espécie, silenciando o desejo da aia e da esposa, visto que ambas têm negado o desejo pela maternidade: no caso da aia, pelo impedimento ditado pelo poder da Gilead, que não lhe permite estar com a filha; e no caso da esposa, pelo impedimento biológico da maternidade.

Na série, a mulher como corpo-útero torna-se um meio para a consecução de um fim, a procriação, que, de acordo com as leis de Gilead, cabe às aias, uma classe obrigada a servir os líderes, que precisam manter o poder através de seus filhos, que não são gerados pelas esposas estéreis.

Por isso, a necessidade de colocar em funcionamento o ritual de cerimônia, tentando apagar a violência, mas os sentidos da violência escapam, fogem, produzindo outros sentidos. Sentidos que apresentam o modo como



os sujeitos se relacionam com a violência, buscando meios de silenciá-la para ser aceitável, o ato de estupro, para a sociedade de Gilead, mas ainda pelo jogo da língua entre “Cerimônia” e “estupro”, deixa marcas e vestígios que permitem que outros sentidos sejam possíveis. Assim, mesmo que se tente apagar o estupro na/pela língua, é nela e por ela que outros sentidos escapam.

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. A experiência vivida. v 2. 2. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BURT, Martha R. Cultural Myths and Supports for Rape. **Journal of Personality and Social Psychology**. V. 38. N. 2. p. 217-230. 1980. Disponível em: < <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.474.5745&rep=rep1&type=pdf>>. Acesso em: 28 jun. 2022.

CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. **Metamorfoses em tradução**. São Paulo: Banco de teses da USP, 2010.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Trad. Heci Regina Candiani. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. O corpo como materialidade discursiva. **REDISCO**. Vitória da Conquista, v. 2. N.1, p. 77-82. 2013.

LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LAGAZZI, Suzy. Paráfrases da imagem e cenas prototípicas: em torno da memória e do equívoco. In: FLORES, Fiovanna G. Benedeto; NECKEL, Nádia Régi Maffi; GALLO, Solange M. Leda. (Orgs.). **Análise de discurso em rede: cultura e mídia**. V. 1. Campinas: Pontes, 2015. p. 177-189.



ORLANDI, Eni P. **Análise de Discurso**: princípios e procedimentos. 7. ed. Campinas: Pontes, 2007.

ORLANDI, Eni P. Análise de discurso. In: ORLANDI, Eni P. LAGAZZI-RODRIGUES, Suzy (Orgs.). Introdução às ciências da linguagem. **Discurso e textualidade**. 2. ed. Campinas, SP: Pontes, 2010.

ORLANDI, Eni P. **Discurso em Análise**: sujeito, sentido, ideologia. 2. ed. Campinas: Pontes, 2012.

ORLANDI, Eni P. **Eu, tu e ele**. Discurso e real da história. Campinas: Pontes, 2017.

ORLANDI, Eni P.; GUIMARÃES, Eduardo. Unidade e dispersão: uma questão do texto e do sujeito. In: ORLANDI, Eni P. (Org.). **Discurso e leitura**. 8 ed. São Paulo: Cortez, 2008. p. 53-76.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. 4. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

PERROT, Michelle. “Os silêncios do corpo da mulher”. In: MATOS, Maria Izilda Santos de;

SOIHET, Rachel. (Orgs.). **Corpo feminino em debate**. São Paulo: UNESP, 2003. p. 13-28

RADDE, Auguste. Metáfora/Metonímia. In: LEANDRO-FERREIRA, Maria Cristina. (Org.). **Glossário de termos do discurso**. Campinas: Pontes, 2020.

THE HANDMAID’S TALE. (O conto da aia). Criador: Bruce Miller. Elenco: Elisabeth Moss, Joseph Fiennes, Yvonne Strahovski, Alexis Bledel. Websérie. Drama/Distopia. Transmissão original: Hulu. 2017.

VIGARELLO, George. **História do estupro**: violência sexual nos séculos XVI-XX, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

